

## L'intertete Mallarmé/Duchamp (exemples)

André Gervais

Volume 22, numéro 1, été 1989

Mallarmé : Inscription, Marges, Foisonnement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500889ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500889ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gervais, A. (1989). L'intertete Mallarmé/Duchamp (exemples). *Études littéraires*, 22(1), 77–90. <https://doi.org/10.7202/500889ar>

### Résumé de l'article

Il s'agit d'indiquer, à partir de la notion d'intertextualité (selon Jean Ricardou et Michael Riffaterre), sept ou huit points d'ancrage précis entre tels poèmes et proses de Stéphane Mallarmé et telles oeuvres picturales (ready-mades) et littéraires (notes, aphorismes) de Marcel Duchamp, artiste et anartiste français et américain du XXe siècle. Comme quoi cela déborde nécessairement, au-delà de l'amitié de Mallarmé et de Manet, par exemple, et le siècle et l'enclos littéraire.



# L'INTERTEXTE MALLARMÉ/DUCHAMP

(EXEMPLES)

*André Gervais*

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu.

Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine (1885)

Il est typique qu'un minimum d'effort suffise à Duchamp pour qu'il ne soit jamais oublié. Il laisse faire, d'ailleurs, et il inspire plutôt qu'il n'agit lui-même et c'est pourquoi, au sens le plus ample du terme, il est un meneur de jeu. Ses manifestations personnelles, depuis trente ans, sont de simples cartes de visite qu'il dépose négligemment çà et là pour rappeler sa présence attentive.

Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp* (1959)

■ En 1885, on est, mallarméennement parlant, à la veille de deux événements importants : c'est bien en 1886, en effet, que le poète écrit d'une part la première mouture de *Crise de vers* (où il dit toute l'importance du tout récent vers libre), d'autre part, semble-t-il, les premiers quatrains des *Loisirs de la poste* (intitulés, lors d'un premier rassemblement en 1892-1893,

*Récréations postales*)<sup>1</sup>. En 1958, on est, duchampienement parlant, à la veille, également, de deux événements importants : c'est bien en 1959 que paraîtront finalement d'une part *Marchand du sel*, première édition des écrits, d'autre part *Sur Marcel Duchamp*, premier livre sur (et premier catalogue raisonné de) l'œuvre, ces deux titres (dont l'un est le contrepè

---

<sup>1</sup> Les éditions utilisées sont les suivantes : *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, éd. Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Paris, Flammarion, 1983 (édition désignée par l'abréviation *Poésies*) ; *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (coll. « Poésie »), 1976. Voir les longues notes relatives à la petite histoire des *Récréations postales* — comme on disait, à la même époque, « Récréations scientifiques » (rubrique de *la Nature*, revue alors célèbre) — dans l'éd. Flammarion, pp. 502-504. L'extrait, cité en épigraphe, de la lettre (dite « Autobiographie ») de Mallarmé à Verlaine est dans l'éd. Gallimard, p. 375.

syllabique de l'autre) formant tel diapason dont la résonance transatlantique s'entendra clairement durant les années 1960<sup>2</sup>.

Dans les quatrains des *Récréations*, qui furent peut-être très précisément les premières cartes de visite envoyées, généralement avec indication pressante au facteur, à tel ou telle destinataire ami(e), je vois déjà le lexique duchampien percer, ici et là, par exemple dans :

Au fond de Saint-Jammes, Neuilly,  
Le docteur Fournier n'a d'idée,  
Songeur, prudent et recueilli,  
Que de courtoiser l'orchidée<sup>3</sup>.

Ce poème, qui paraîtra en 1920 dans les *Vers de circonstance*, est contemporain d'une part du célèbre télégramme (« PODE BAL ») envoyé le 1<sup>er</sup> juin 1921 au beau-frère Jean Crotti, habitant alors à Neuilly, en réponse à une invitation de participer au Salon Dada de Paris, d'autre part de cette étiquette (inscrite « VOUS POUR MOI ? », indication pressante au porteur pris pour destinataire) imprimée à plusieurs exem-

plaires en 1922 et toujours susceptible d'être attachée à un colis, une boîte ou une valise ordinaire ou diplomatique. D'autre part encore, de ce ready-made intitulé *L.H.O.O.Q.* (1919), qui est une reproduction en couleurs (format carte postale) de la Joconde rectifiée de moustaches et d'un bouc, et peut-être surtout d'un bref aphorisme (« Orchidée fixe. ») publié en 1924 et sur lequel je reviendrai. On le voit : ces « cartes de visite »<sup>4</sup> ne sont pas nécessairement des « œuvres », mais souvent les bribes d'un métadiscours sur l'œuvre, le travail d'une signature à et de l'œuvre.

Tout cela, déjà, pour introduire, à peine. Un jeu déjà biface.

\* \* \*

Duchamp, né en 1887, lit Mallarmé, dira-t-il en 1966, depuis 1911 : « Je n'étais pas très, très littéraire à ce moment-là. Je lisais un peu, surtout Mallarmé ». En 1946, il dira : « Mallarmé était un grand personnage. Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle,

2 Les éditions utilisées sont les suivantes : *Duchamp du signe* [ici siglé DDS] — réédition augmentée de *Marchand du sel* —, éd. Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975 ; *Marcel Duchamp, Notes* [ici siglé N], préf. de Pontus Hulten, éd. et trad. de Paul Matisse, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1980. Les quelques notes citées ici le sont textuellement, sans aucun *sic* d'usage. Le livre de Robert Lebel, paru (en 1959, je le rappelle) à Trianon Press à Paris (et en même temps, en traduction, à Londres et à New York), est reparu (sous le titre *Marcel Duchamp*), dans une version revue et augmentée d'une dizaine de chapitres mais sans les illustrations et le catalogue, dans la coll. « Les dossiers » chez Belfond à Paris en 1985. L'extrait, cité en épigraphe, est dans l'édition Trianon, p. 56. Enfin, quelques analyses, ici reprises, reformulées et réorganisées, sont dans André Gervais : *la Raie alitée d'effets. Apropos of Marcel Duchamp* [ici abrégé en *la Raie*], Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Brèches »), 1984.

3 *Poésies*, p. 491. « Saint-Jammes » : *sic*.

4 J'emprunte l'idée de confronter ces déclarations parce qu'elles contiennent toutes deux la locution « carte de visite » à Chris Hassold : *The Possibilities of Chance. A Comparative Study of Stéphane Mallarmé and Marcel Duchamp*, Ph. D., The Florida State University College of Arts and Sciences, 1972, pp. 153-154. Voir aussi Mary Ann Caws : « Mallarmé and Duchamp : Mirror, Stair, and Gaming Table », dans *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 141-157. On trouve d'autres brèves remarques sur les rapports M. / D. dans Robert Lebel (voir n. 2), pp. 26 et 95-96 ; dans Lawrence Steffel, *The Position of Duchamp's « Glass » in the Development of His Art* [1960], New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1977, pp. 78, 305-307 et 353 ; dans Octavio Paz, *Marcel Duchamp. L'Apparence mise à nu...* [1968 pour le premier texte et 1973 pour le second], Paris, Gallimard (coll. « Les essais »), 1977, pp. 17-18 et 80-83.

plutôt que l'expression animale<sup>5</sup>. » À cette époque (1911-1913), Duchamp, selon les noms qu'il désignera dans ses déclarations à partir de 1946, lit Laforgue (*Moralités légendaires* et les poèmes), Roussel (*Impressions d'Afrique*), Pawlowski (*Voyage au pays de la quatrième dimension*), Brisset (*les Origines humaines*), Apollinaire (*Alcools* et *les Peintres cubistes*) et Stirner (*l'Unique et sa propriété*), au moins<sup>6</sup>. S'il lit ces titres dans des éditions parues ces années-là ou depuis le début du siècle, dans quelle édition lit-il, en 1911, Mallarmé ? Est-il possible que ses frères Gaston et Raymond (nés en 1875 et 1876), étudiants en 1894 à Paris en droit et en médecine, et fabriquant alors leur pseudonyme (le premier devenant Jacques Villon, le second Raymond Duchamp-Villon) à partir de leur découverte des *Œuvres complètes de Villon d'après les manuscrits et les plus anciennes éditions* publiées pour la première fois par Auguste Longnon en 1892, se soient alors procuré l'édition Perrin des *Vers et prose* de Mallarmé publiée en 1893 ? À moins qu'il s'agisse, plus tard, de l'édition Deman des *Poésies*, publiée en 1899 ? Pure conjecture, ici, bien sûr. Mais il n'est pas inutile de la faire, s'agissant de tout jeunes artistes qui savent déjà choisir et composer leur nom à partir d'un événement littéraire<sup>7</sup>.

À moins, bien sûr, qu'il y ait erreur sur la date (et dans les souvenirs) et qu'il s'agisse, tout simplement, des éditions NRF des *Poésies* et d'*Un coup de dés*, publiées respectivement en 1913 et 1914<sup>8</sup>. Cela, d'ailleurs, ne fait pas vraiment problème, en ce qui me concerne, puisque le premier exemple d'intertextualité que je poserai date de 1915.

\* \* \*

Dans une note (N 185) écrite en 1914 à propos du « Principe de Contradiction » — « défini seulement par ces 3 mots : *Cointelligence des Contraires [abstraits]* » —, Duchamp avance que ce principe « peut se contredire » et permettre, voire exiger une cointelligence dans la différence entre l'énoncé A (disons : le « théorème ») et les B (« le nb des B est infini, analogue aux combinaisons d'un jeu qui n'aurait plus de règles »), ces derniers n'autorisant plus que le premier soit « formulé, ni formulable ». Appliqué à l'écriture, ce principe « libère le mot de la définition, du sens idéal » et chaque mot, tout en gardant « presque toujours son espèce » et la phrase « son squelette », « garde un sens présent défini seul<sup>t</sup> pour le moment par la fantaisie (auditive qqfois) ». Et Duchamp termine cette section de la note en donnant comme

5 Ces quelques déclarations de Duchamp à propos de Mallarmé sont dans les propos recueillis en anglais par James Johnson Sweeney en 1946 (DDS, 174) et dans Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* [enregistrés en juin 1966], Paris, Belfond, 1967, p. 48. Ces derniers entretiens, augmentés d'un nouvel avant-propos, sont reparus sous le titre *Ingénieur du temps perdu* en 1977.

6 Voir là-dessus, en général, *la Raie*, pp. 10-11. Sur les rapports intertextuels d'une part, personnels d'autre part avec Apollinaire, par exemple, voir *la Raie*, pp. 370-371 (n. 4) et surtout pp. 114-127 à propos, particulièrement, du ready-made intitulé *Apolinère Enameled* (1916-1917).

7 Marcel se souviendra de ce geste en choisissant ses pseudonymes, parmi lesquels : en 1917, R. [= Richard] Mutt, ponctuellement ; en 1920, Rose [puis, en 1921, Rrose] Sélavy, qui sera utilisé jusqu'à la fin.

8 Comme il n'existe actuellement aucun inventaire de la bibliothèque de Marcel Duchamp, il ne peut être fait état de ce point précis, ainsi que de plusieurs autres : les soulignés et les annotations portées par lui, les dédicaces reçues, l'ampleur ou non de certaines sections bibliographiques, etc.

exemples littéraires Rimbaud et Mallarmé. On entre ici, me semble-t-il, dans le délicat problème de la valeur des mots (selon Saussure) selon qu'ils sont pris dans le réseau de tel texte spécifique lu à tel moment par tel lecteur dans tel contexte. Et il est bien connu que le processus créatif selon Duchamp ne fonctionne que si, sur le terrain de l'œuvre, terrain des matériaux, les deux pôles — l'artiste et le regardeur (ou, si l'on veut, l'écrivain et le lecteur) — sont en osmose<sup>9</sup>. Si l'on donne à *fantaisie* les sens d'« imagination créatrice » et de « plaisir singulier », on constate sans difficulté que Duchamp entrouvre nettement la porte à la différence toujours recommencée entre lesdits pôles.

L'intertextualité, on le sait depuis une vingtaine d'années environ, est le nom des rapports (citation précise ou allusive et transformation) qu'entretiennent deux textes : ici, celui de Duchamp et celui de Mallarmé, le second dans le premier — *M. in D.*, dit la rime qui se souvient de « l'expression intellectuelle » — et de façon telle qu'il faille passer par l'intertexte pour

mieux lire le texte. Je parlerai donc d'intertextualité générale obligatoire selon Ricardou et Riffaterre<sup>10</sup>. Il va sans dire que l'intertexte, dans la même langue ou dans une autre, qu'il soit plutôt éloigné dans le temps ou presque contemporain, *précède* le texte. En ce sens, il faut éviter le piège des ressemblances qui ne tiennent pas compte des dates d'écriture et de publication<sup>11</sup>.

\* \* \*

L'œuvre mallarméenne, donc, telle qu'intertextuellement utilisée par le regardeur-reader Marcel Duchamp dès les années 1910, selon quelques points d'ancrage précis.

### La pelle

Je commencerai par un ready-made américain de 1915, le premier à coïncider avec le nom *ready-made*<sup>12</sup>, intitulé *In Advance of the Broken Arm*. Je constate que dans la longue étude comparative qu'il a consacrée aux œuvres (et aux personnes) de Mallarmé et de Duchamp,

9 Voir là-dessus André Gervais, « D'une proposition la même, par cette part en elle de l'autre », *Protée*, Chicoutimi, vol. 14, n° 1-2 (intitulé *la Lisibilité*), printemps-été 1986, pp. 127-131.

10 Pour les définitions, voir Renald Bérubé et André Gervais : « Petit glossaire des termes en "texte" », *Urgences*, Rimouski, n° 19 (intitulé *le Tour du texte*), janvier 1988, pp. 40-43. L'article de Riffaterre intitulé « la Trace de l'intertexte » (et cité p. 42) analyse, entre autres exemples, l'obligation pour « le Tombeau de Charles Baudelaire » de Mallarmé de passer par « le Crépuscule du Soir » de Baudelaire. Pour des points d'ancrage entre *Étant donné* : 1° *la chute d'eau* 2° *le gaz d'éclairage* (1946-1966) et ce sonnet de Mallarmé, voir *la Raie*, p. 350.

11 Ne pas éviter ce piège est refaire le jeu des critiques duchampiens qui, dans les années 1960 et 1970, voulant « prouver » que Duchamp était quelque chose comme l'alchimiste de l'art moderne (!), ont cru bon, ici et là, d'étayer leur « preuve » sur une iconographie non publiée, évidemment inconnue de tous — et de Duchamp — avant qu'ils la mettent eux-mêmes à jour. Ce point, bien sûr, n'est pas le seul qu'on peut opposer à ces lectures. Cela, cependant, ne devant pas faire oublier que l'intertextualité est une proposition *en expansion* : tels textes actuels, eux-mêmes résultats d'un XX<sup>e</sup> siècle d'expérimentations et de théorie textuelles, exhibant telle ou telle particularité du langage, ne peuvent pas ne pas permettre de mieux lire (de mieux apercevoir et inscrire notre lecture de et dans) la complexe littérarité mallarméenne, par exemple.

12 À propos du ready-made, voir *la Raie*, pp. 77-85, et aussi Thierry de Duve, « À propos du ready-made », *Parachute*, Montréal, n° 7, été 1977, pp. 19-22.

Chris Hassold ne cite ni ne reproduit l'œuvre qui est probablement le plus clair emblème de cette intertextualité<sup>13</sup>.

Il s'agit d'une pelle à neige. C'est sur une mince feuille de métal autour du manche<sup>14</sup> (qui n'est pas sans évoquer d'une part le bracelet qu'on met, à l'hôpital, au bras d'un patient, d'autre part la bague qu'on met à la patte d'un oiseau) qu'est inscrit à l'origine le titre dont la polysémie — « en avance [en prévision] du bras cassé » et « en avance [en prévision] de l'arme enrayée » — amorce et régit telle textualité qui, par le support de l'objet, va proposer, comme résolution de sa fiction, l'appel différé à tel intertexte. En 1915, étant littéralement un retard en avance de l'Armory Show (où en 1913 le *Nu descendant un escalier* a été le point de mire) et de la Première Guerre (qui a décidé Duchamp à se replier, si je puis dire, le temps du mépris « parmi l'exil inutile », aux USA en 1915), elle ne peut être que la pelle au mal

armé, que le signe du mal armé, que l'appel au « cygne d'autrefois » du sonnet de Mallarmé<sup>15</sup> pris dans la neige et la glace (« l'horreur du sol »). La pelle à neige est devenue *l'(h)appe-ailes* (« Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ») *ah n'ai-je* (« Pour n'avoir pas chanté la région où vivre »). Le « coup d'aile ivre » du « bel aujourd'hui », qui en est la proposition inverse, est également inscrit par Duchamp qui, implicitement, désigne le malard (ou canard mâle) en le repiquant sur le patronyme<sup>16</sup> et, une fois de plus en ces cruciales années 1910, doute de la notion d'art en posant ainsi la question : « can [this be] art ? » On ne manquera pas alors de considérer le défaut d'inattention (ou inadvertance) et l'acte manqué dans lequel s'entend la blessure (ou inadvis-hurt-ance) qui entraîne la cassure du bras, donc de la main qui peint, cassure que l'enrayage de l'arme métaphorise sans compromis. La question posée est bien celle du ready-made (c'est à l'occasion du

13 Chris Hassold (voir n. 3) insiste sur ce qu'il appelle « the indebtedness of Duchamp to Mallarmé » (p. 99), précisant plus loin qu'il s'agit d'« a misinterpretation of Mallarmean materials as easily as [...] a conscious and deliberate reduction of them » (p. 141) et allant même jusqu'à affirmer que « the most incredible aspect of these parallels [i.e. personal and professional data] is the statistical frequency in which Duchamp virtually paraphrases Mallarmean statements to express Mallarmean-Duchampian ideas » (pp. 146-147). Plus utile, me semble-t-il, ce qu'il appelle sa « greatest contribution » (p. 143) : « Utilizing similar techniques and clustered themes, Duchamp has adapted the French literary tradition of Mallarmé to the visual arts » (p. 142). À creuser, comme dirait Mallarmé. Interprétation erronée, réduction, paraphrase : on n'est pas, on n'est plus dans l'intertextualité, mais dans les conséquences de tel jugement esthétique qui dit que le texte (autant le texte littéraire que, par exemple, l'extrait d'entrevue) qui *suit* l'autre en est nécessairement une reprise dégraissée, voire dégradée. L'intertextualité telle qu'elle est posée ici va plutôt et nécessairement de Duchamp à Mallarmé : comment le texte de celui-là travaille (avec) le texte de celui-ci.

14 Ce détail important n'est fourni que par un passage (publié en 1977) des *Mémoires* (inédits dans leur ensemble) de Juliette Roche-Gleizes, femme de l'artiste Albert Gleizes, arrivée avec son mari en octobre 1915 à New York. Autre détail qui n'est pas sans ironie, Duchamp présentant son ready-made — qui date fort probablement de novembre — sur fond de référent naturaliste : « une nuit de tempête de neige », écrit-elle.

15 *Poésies*, p. 308.

16 Comme il reprendra à son compte, le 15 mai 1965, saisissant au vol une remarque de Michel Sanouillet, cette rime particulièrement riche du dernier tercet (son *pur éclat assigne / inutile le Cygne*) pour l'adjoindre à son patronyme et décider ainsi que tel sera le titre de ses écrits. Ce titre — *Duchamp du signe* — ne sera révélé qu'en 1975 (voir n. 2), coiffant malheureusement une édition très incomplète et souvent défectueuse. Sur ce titre, voir *la Raie*, pp. 16, 20-23 et 34, particulièrement.

choix de ce ready-made, je le rappelle, que Duchamp, stratégiquement, choisit *ready-made* comme terme générique relatif à ce choix) versus celle de la peinture.

S'il est possible d'énoncer diverses raisons, disons, sociologiques qui ont fait choisir une pelle à neige à Duchamp à son arrivée aux USA — ce ready-made typiquement américain, voire newyorkais, devenant le pendant de *Hérisson* (1914), ce ready-made (un sèche-bouteilles) typiquement français, par exemple<sup>17</sup> —, il est difficile d'aller plus loin dans la lecture si l'on ne pose pas, en avance du texte, l'intertexte présent qui fait débloquent le rapport de l'objet à son titre. On peut alors constater en plus que « Stéphane », en ses phonèmes et graphèmes, est dans « in advance of the » comme « Mallarmé » dans « broken arm », et que « swan », l'oiseau emblématique de l'un et de l'autre, y est tout autant.

### Le manuel

Cet exemple éclairant n'est pas le seul, bien sûr. Un autre ready-made, décidé par Marcel, alors à Buenos Aires, et à propos duquel il envoie par lettre des instructions à sa sœur Suzanne à l'occasion de son second mariage (en avril 1919), qui l'exécute à Paris (par procuration), s'intitule *Ready-made malheureux*. Ne s'agit-il pas, grâce à quelque ficelle, qu'elle suspende au balcon de son appartement un manuel de géométrie « de manière à réaliser,

comme le dira Michel Leiris, une véritable *géométrie dans l'espace*<sup>18</sup> ? « Le vent, dira Duchamp à Pierre Cabanne, devait compulser le livre, choisir lui-même les problèmes, effeuiller les pages et les déchirer<sup>19</sup> ». Il y a ici quelque mise en acte aux conséquences vertigineuses reprise de cette section de *Divagations* précisément intitulée « Quant au livre » :

Sur le banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre : plusieurs — à quoi, tant l'aperçu jaillit, personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé.

[...]

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction<sup>20</sup>.

La « publication neuve », « expansion totale de la lettre » envoyée de Buenos Aires, est bien, *haut* dans les *airs*, ce (sus)pendu — comme, dans le Grand Verre (1915-1923), la Mariée est un « Pendu femelle » (DDS, 67) — par Suzanne, qui s'use, animé, abîmé par le temps qu'il fait, par la température — qu'il faut désormais lire, sur le paradigme de tels « Lits et ratures » (1922), temps et ratures — qui le fait squelette aux pages effeuillées, mises à nu : géométrie livrée aux éléments, proprement élémentaire, donc. Ready-made *malheureux*, traité *maltraité* selon cet intertexte qui, obligatoirement, filtre le référent : « the treatise, dira Duchamp à

17 Cette remarque de Michel Butor est dans « Reproduction interdite », *Critique*, 334, mars 1975, p. 271.

18 Michel Leiris, « Arts et métiers de Marcel Duchamp » [1946], dans *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 117.

19 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p. 111.

20 *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, pp. 267 et 269.

Harriet et Sidney Janis, seriously got the facts of life<sup>21</sup> ». S'articulent alors, comme dans une équation, de chaque côté de ce mot pendu(le) qu'est ici géométrie, d'une part la trahison de la sœur chérie (*géométrie chérie / treachery*) — ne s'agit-il pas, dans tous les sens, de suspendre un mariage, *manuel* et *mariage* étant *mallarméennement* désormais interchangeables ? —, d'autre part la maîtrise ironique du frère (*endommagée géométrie*), cet « *Inspecteur d'espace* » (DDS, 47) désormais animé « *d'aspects* ».

## La fête

À l'un des points de départ, en 1912, du Grand Verre (dont le titre exact est *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*), il y a l'opposition suivante : « Il s'agissait simplement, dira Duchamp à Jean Schuster (en 1955), d'engendrer une opposition directe au thème de la mariée, lequel m'avait été inspiré, je crois, par ces baraques foraines qui pullulaient à l'époque, où des mannequins, figurant souvent les personnages d'une noce, s'offraient à être décapités grâce à l'adresse des lanceurs de boules » (DDS,

247). Cette précision sera ainsi étayée : « You see, dira-t-il à Richard Hamilton (en 1959), the country fair is a *milieu* for the painters since Seurat. That's an influence that I can admit in that case. » Le nom de Seurat, repris dans cette déclaration à Pierre Cabanne où il est lié à celui de Mallarmé (« C'est un impressionnisme contemporain de celui de Seurat. Comme je ne le comprends pas encore complètement [Mallarmé], j'ai beaucoup de plaisir à le lire au point de vue de la sonorité, de la poésie audible. Ce n'est pas simplement la construction en vers ou la pensée profonde qui m'attirent<sup>22</sup> »), surdétermine la possibilité de trouver à ce point de départ tel intertexte. Et ce d'autant plus qu'une note qui n'est parue que posthumément décrit ainsi le fond projeté de l'œuvre (appelée ici « l'instrument agricole », l'un de ses sous-titres) :

Comme fond, peut-être :

Une fête électrique rappelant les décors lumineux de Magic City ou Luna Park. ou le Pier Pavilion à Herne Bay — guirlandes de lumières sur fond noir (ou fond de mer, bleu de Prusse et bistre) Lampes à arc — Feu d'artifice au figuré — En somme, toile de fond féérique (lointaine) sur laquelle se présente... l'instrument agricole [...]<sup>23</sup>

21 Harriet et Sidney Janis, « Marcel Duchamp : Anti-Artist » [1945], dans Joseph Masheck éd. : *Marcel Duchamp in Perspective*, coll. « The Artists in Perspective Series », Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, p. 37.

22 Pierre Cabanne, *Entretiens*, p. 201. C'est surtout après la Deuxième Guerre que Duchamp, dans une assez grande quantité de lettres et d'entrevues, en français et en anglais, dispersera un certain nombre de renseignements et d'amorces d'analyses qui, aujourd'hui que l'ensemble de ces documents commence à voir le jour, se révéleront précieux. Comme, par exemple, ceux-ci : M. D. (mannequins décapités) / S. M. (Seurat, *milieu*), boules (en fait, semble-t-il, balles de son, le son étant, comme on sait, le déchet de la mouture des céréales) / instrument agricole (le son étant, étymologiquement, secondaire [secundus] comme la venue des célibataires, chronologiquement, en opposition à la présence de la mariée). Ce jeu de massacre, dont on peut voir deux exemples datés « vers 1900 » dans la dernière annexe du *Catalogue raisonné* de l'exposition Duchamp à Beaubourg (1977, p. 190), n'est pas sans déplacer le « front couronné » — le sacre, en quelque sorte — de cette femme dite « par son chef fulgurante » [*chef / chevelure*] dans le sonnet de Mallarmé.

23 La section citée de cette note (N 80) reprend une section analogue d'une précédente note (N 74), qui est visiblement un premier jet. L'un des ajouts qu'elle contient permet de la dater : c'est en août 1913 que Marcel accompagne à Herne Bay (Angleterre) sa sœur Yvonne. La N 78, d'ailleurs attachée à N 80, est une illustration imprimée en vert dudit « Grand Pavilion Illuminated », déchirée



C'est sur ce fond général qu'il faut greffer cet intertexte également tiré des *Divagations* : « la Déclaration foraine <sup>24</sup> ». De la même façon que le Grand Verre est divisé en deux domaines (en haut, celui de la *Mariée* ; en bas, celui des *célibataires* — ceci afin de rappeler telle célèbre lecture) par trois plaques de verre posées horizontalement entre les plaques verticales de ces domaines, le couple de ce mixte de poème en prose et de poème en vers qu'est « la Déclaration foraine » parcourt « l'allée d'ahurissement qui divise en écho du même tapage les foires et permet à la foule d'y renfermer pour un temps l'univers ». Cette allée, qui sépare et unit tout à la fois les foires, est l'équivalent de la brisure qui sépare et unit, selon d'autres notes posthumes, autant le « Pendu » (N 152 — en haut) que le « Poids » (N 92 — en bas), tous deux associés à la « fête de Neuilly <sup>25</sup> », autant le « Pendu » avec sa « matière à filaments » (DDS, 69) que, « "en correspondance" » (N 152) avec le plateau (sur lequel est la boule) du jongleur, la « voie lactée » faite de « filaments en papier

transparent allant en épanouissement de l'arbre jusqu'à la boule du jongleur et revenant alternativement comme certains soufflets de carnaval » (N 149 — en haut). Tous ces éléments de foire — « des verres d'illumination peu à peu éclairés en guirlandes et attributs » ou encore « un jet égaré [...] dardait électriquement » comme le dit Mallarmé — sont disparus du Grand Verre en tant qu'œuvre picturale, tout en ayant été conservés et retenus pour former la dernière couche de notes publiées <sup>26</sup>.

Je n'hésiterai pas à voir dans ces filaments allant et revenant dont il est dit dans la même note que leur mouvement « est dû à la magnéto désir et constitue l'auto épanouissement en mise à nu. de la mariée » une reprise de

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout déployer.

Non seulement de « voie lactée » à « filaments » y a-t-il infratextuellement <sup>27</sup> « firmament » (Mallarmé parlant là d'une « nue incendiaire », ici d'une « bouffée [...] d'une constellation [...]

---

probablement dans un magazine local. On en voit tout de suite l'importance : par la couleur verte associée à « illuminated », c'est la petite flamme verte du « gaz d'éclairage » (illuminating gas), telle qu'elle brûle dans le bec Auer, qui est convoquée ; par la rime *vert / verre*, c'est le support finalement retenu qui l'est. Magic-City et Luna-Park, quant à eux, sont des parcs d'attractions parisiens, le premier depuis 1911 (dans le VII<sup>e</sup> arrondissement), le second depuis 1903 (dans le XVII<sup>e</sup>). Et que dit l'onomastique urbaine ? Magic-City est dans « le quadrilatère limité par le quai d'Orsay, les rues *Malar* et de l'Université et l'avenue Bosquet » tandis que Luna-Park est à « l'extrémité nord de l'avenue de la Grande-Armée, entre elle et les anciennes fortifications » (Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Minuit, 1964, t. I, pp. 367 et 596) ! Durant les années 1920, « Des corsets quai d'Orsay » se souviendront malicieusement — ne s'agit-il pas du corps diplomatique ? —, via le ministère des Affaires étrangères (*Foreign Affairs*) sis justement au quai d'Orsay, de la fête *foraine* (country fair).

<sup>24</sup> *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, pp. 85-91.

<sup>25</sup> « Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les foires en France [qui étaient auparavant de grands marchés] devinrent surtout des centres d'amusement, comme la foire de Neuilly et celle de Saint-Cloud », dit le *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle* (1930).

<sup>26</sup> La Boîte de 1914 (DDS, 36-38), la Boîte Verte — également intitulée *la Mariée mise à nu par ses célibataires même* — (1934 ; DDS, 41-102), deux notes éparses (1948, 1958 ; DDS, 103-104), la Boîte Blanche — également intitulée *À l'infinif* — (1967 ; DDS, 105-141) ainsi que *Marcel Duchamp, Notes* (1980 ; N 47-166 essentiellement) rassemblent l'ensemble conservé des notes relatives au Grand Verre.

<sup>27</sup> Pour une définition, voir Renald Bérubé et André Gervais, « Petit glossaire des termes en "texte" », p. 15.

bue »), mais de « filaments » à « flamme » y a-t-il telle proximité, relayée par « *allant* », « *alternativement* » et « *carnaval* » chez Duchamp, retournée tout de suite (« *flamme à l'* ») chez Mallarmé, où cela va bientôt de la fête à la tête. Et de « l'auto épanouissement » à « la tout déployer » selon ce qu'il en est du désir.

Quand Duchamp, dans un autre contexte, notera vouloir « obtenir un effet semblable aux émotions de la foire, étourdissement » et « faire quelque chose que les yeux ne peuvent supporter » (N 195), ne pensait-il pas retrouver cette idée, fondamentale chez lui en regard du Grand Verre, qu'il « n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux "esthétiques") ; il devait être accompagné d'un texte de "littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme ; et les deux éléments verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire<sup>28</sup> ». Cela, à n'en pas douter, n'est pas ce « rien que lieu commun d'une esthétique » que se targue — dandysme et ironie — de répondre l'homme, reprenant sa part sémantique de « la Déclaration foraine ».

\* \* \*

Les aphorismes duchampiens sont un remarquable lieu pour voir un « *esprit* in all its meanings : intellect, spirit, wit<sup>29</sup> » se mouvoir, se déployer et se relancer textuellement. Et intertextuellement.

## L'orchidée

Ne faut-il pas entendre dans « Orchidée fixe. », aphorisme publié en 1924, les deux rimes (à la fois masculines et féminines) sur lesquelles est basé le défi de tel sonnet (« Ses purs ongles très haut<sup>30</sup> ») : *-ore* et *-yx* (ou *-ix*) dans les quatrains, *-or* et *-ixe* dans les tercets, et dans l'orchidée cette idée fixe de la poétique mallarméenne où se résume toute l'importance du mot, du signifiant :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets<sup>31</sup>.

On voit toute l'importance de ce « Je dis : une fleur ! » quand on sait que celle qui dit « Orchidée fixe. » signe Rose Sélavy. Le petit testicule qu'est étymologiquement l'orchidée ne se joint-il pas à ce pseudonyme féminin qui s'enlève à la frontière d'« arrose » et de « c'est le vit » ! Là ce

28 Ceci dans une lettre (25 décembre 1949) à Jean Suquet, citée par lui dans *Miroir de la Mariée*, coll. « Textes », Paris, Flammarion, 1974, p. 247.

29 Comme le dira Duchamp à Laurence Gold en 1958 : *A Discussion of Marcel Duchamp's Views on the Nature of Reality and their Relation to the Course of his Artistic Career*, mémoire de maîtrise, Princeton University, mai 1958, p. III. C'est Philippe Sollers, en 1981, qui écrit à propos de Lacan : « Le répertoire de ses jeux de mots, avec commentaire, reste à faire. Contrairement à ce que pensent les faux profonds, l'essentiel de sa trouvaille, son "gai savoir", est là » (*Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 250).

30 *Poésies*, p. 356.

31 « Crise de vers », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 251.

versant des rimes masculines et féminines, ici cette frontière mâle et femelle.

### L'amie d'enfance

En 1924 encore, « Nymphé amie d'enfance », toujours signé Rrose Sélavy. Légère variante : « Une nymphé amie d'enfance ». Puis cette variante allongée (N 231) : « Une nymphé amie d'enfance (dans le bleu une manque) ». La version de 1924 est évidemment « dans le bleu » puisqu'« une » manque : quand on la lit, on n'y voit que du bleu, autant dire qu'on n'y voit rien. Il suffit en effet d'ajouter « une » pour entendre « une infamie ». Euphorie (mais les mots sont disjoints) : une nymphé amie. Dysphorie (et les maux sont joints) : une infamie. Ce recouvrement d'un signifiant par un autre, ici particulièrement condensé, j'en vois l'amorce déployée dans « l'Après-midi d'un faune » :

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice  
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse  
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair  
Tressaille ! la frayeur secrète de la chair [...].  
[...]  
« Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs  
Traîtresses, divisé la touffe échevelée  
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée [...] »<sup>32</sup>.

Non seulement « touffe » finit-il où commencent « ferveur » et « frayeur » — comme « une » finit où commence « nymphé » —, mais « faune » finit par cet « une » qui manque.

« Faune », à n'en pas douter, participe à la fois de ce « Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la » (fa / la, ces deux notes jumelles comme le « jonc vaste et jumeau ») et de la « faute » (« Pour triomphe la faute idéale de roses » / d'Eros), comme la « nymphé » de l'« hymen » et du « blasphème ». Ce que l'(h)appe-raie (« la frayeur secrète de la chair ») me dit d'un faune, c'est qu'il est tout aussi bien un satyre, « droit » devant sa « proie ». Cette nymphé des eaux (« marécage » / cage d'oiseau et carrière de marbre ; « fontaines » / *Fontaine*<sup>33</sup>), cette naïade « la plus chaste » — ce mot que je lis comme un condensé de chair, de blasphème et de faute —, l'enfance la hante en même temps que l'enfoncé la honte.

Que faire d'un aveu sexuel aussi cru, mais aussi distancié et aussi impossible que tels autres, et qui est signé à l'intérieur : Nymphé amie / Normandie<sup>34</sup> ? Dans l'espace de ces trois syllabes, cela commence et finit par les mêmes trois lettres : « nie ». Un fragment qui dit qu'il est un fragment, contextualisé, intertextualisé, mais bien découpé et, dès le point d'ancrage, coupé.

### L'or

Retrouvant dans 1961 de Georges Hugnet (« Ô rage ! ô désespoir ! » de Pierre Corneille, par exemple, devient là « Orage, eau des espoirs ») la traduction homophonique qu'il pratique depuis longtemps déjà (« Francis Picabia »/

<sup>32</sup> *Poésies*, pp. 264-267.

<sup>33</sup> Sur la cage et le marbre (*Why Not Sneeze Rose Sélavy* ? 1921), après-coup de la pelle ; *Fontaine* (1917) est probablement le plus célèbre ready-made par les questions qu'il mit alors en jeu.

<sup>34</sup> Tels autres : voir les aphorismes 65 (*la Raie*, p. 168-170) et surtout 290 (p. 285 et la n. des pp. 401-402). Normandie : voir Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, p. 2.

« [Fr] en 6 [Pi] qu'habilla », à l'occasion de l'adjonction, en 1921, du second r à Rose Sélavy, par exemple — la brisure ici se soutenant de ces « Pi » ou  $\pi$  et « erre » ou r communs), Duchamp n'hésitera pas, devant une exposition de Georges Hugnet, justement, l'un des premiers historiographes de Dada et du surréalisme, le poète et, entre autres, le relieur d'art, à l'épingler d'une traduction aussi radicale en ce que de la prégnance des « Mots premiers » (DDS, 48) que sont les prénom et nom d'un écrivain, elle révèle et fixe en quelque sorte photographiquement la preuve par la démonstration des mots : n'est-il pas, en effet, par la structure syntaxique de son patronyme (du champ), dans le paradigme même du titre de cette exposition (*De l'image*<sup>35</sup>).

Cet aphorisme, donc, pour qu'il serve d'épigraphe au catalogue de l'exposition, se lit : « Il arrange or, jus n'y est ». Ce qui s'entend, bien sûr, « Hilarant Georges Hugnet ». C'est en joignant l'espace (Galerie de Marignan) et le temps (mars-avril 1962) ainsi que la préface (« préface collage » de Marguerite et Jean Arp) et cette épigraphe (signée Marcel Duchamp et,

implicitement, Rose Sélavy) que cette rime, le nom de la galerie aidant (à cause du « gn »), peut faire retour d'un « Mar[cel] y niant [ce qu'il vient à l'instant d'énoncer] », reployant précisément l'énonciation sur l'énoncé.

Ce calembour qui, tout désigné qu'il est par un implicite non, scinde le nom en deux propositions jointes d'une virgule, opposant l'or et le jus, que dit-il exactement sinon qu'Hugnet organise cet or — nom masculin, conjonction et adverbe — de manière telle que, selon un sens familier de *jus*, nulle dissertation, fût-elle scolaire, ne se constitue ? À moins — lecture inverse — qu'Hugnet ordonne tant et avec une telle complaisance cet or que d'avance il le dévalue et que, selon un sens non conventionnel de *jus*, l'effet remarquable qui devrait être produit par cet arrangement n'y est pas. Mais encore ? Et si Duchamp citait « le Pitre châtié<sup>36</sup> », le soleil (« Hilare or de cymbale »), éclat de rire et de lumière, orchestrant le début de « Hilarant » et la fin de « Il arrange or », les deux faces, donc, de ce qui est entendu, et non cet orage (ou ces éclairs, ces décharges électriques : ce courant, selon un sens semi-conventionnel de *jus*)<sup>37</sup> ? Et

35 L'exposition de Hugnet regroupe des « œuvres diverses depuis 1933 : livres-objets, assiettes, spumifères, cailloux, bois flottés, écorces, et tous poèmes naturels » ainsi que des collages faits au début de 1962. Son activité de relieur (1933-1940) fait souvent intervenir l'or : ainsi *les Chants de Maldoror* de Lautréamont (édition de 1890, « livre-objet » de 1935) comporte un « dos titre gravé dans le fer et doré dans le creux des lettres ». Voir, pour d'autres exemples (dont *Locus Solus* de Raymond Roussel), le catalogue, par Pierre Georgel, de l'exposition *Pérégrinations de Georges Hugnet*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique, juillet-septembre 1978, 39 p. Quant aux « bois flottés » (1955-1956), je rappellerai que Georges-François Mareschal (mieux connu par son titre de marquis de Bièvre) a publié en 1770 une tragédie en alexandrins intitulée *Vercingetorix, œuvre posthume du sieur de Bois-Flotté, étudiant en droit-fil*, republiée en 1961, exactement, chez Pauvert (reproduction photographique de l'édition originale sur pages blanches ; notices, notes, jugements, etc. — sur le modèle des Classiques Larousse — sur pages vertes) ! Le marquis de Bièvre est surtout connu pour ses calembours, qui foisonnent dans cette pièce (où ils sont signalés par des italiques). On appréciera le fait que les nom et titre de cet écrivain participent de la rime construite à partir de cette exposition. Hugnet et Duchamp, enfin, collaborent occasionnellement depuis 1936.

36 *Poésies*, p. 348.

37 Chez Duchamp, l'orage est plutôt, et téléintratextuellement (c'est-à-dire aux extrémités de l'œuvre, à quelques dizaines d'années de distance), du côté du pus : « Le système métrite par un temps blennhoragieux » (1924, toujours signé Rose Sélavy). Sur cet aphorisme, voir *la Raie*, p. 181. Chez Hugnet, dans le fragment cité, l'orage et l'eau sont en apposition.

si Duchamp laissait entendre, tout en le niant, qu'Hugnet est aussi un « pauvre artiste » (« mere artist »), comme il s'est défini lui-même à Houston en avril 1957 lorsqu'il a fait sa célèbre conférence *The Creative Act (le Processus créatif)*, au retour de laquelle il écrit à Robert Lebel : « trois jours de cirque à Houston où j'ai joué mon rôle de pitre artistique aussi bien que possible <sup>38</sup> » ? Et c'est ainsi qu'un « histrion » (*ham actor*) — ou en un mot-valise : arthistrion —, qui se fera « anartist » (en 1959), fait l'histoire : « or, jus » n'est-il pas l'anagramme remarquablement désengrenée puis virgulée (comme le titre du Grand Verre) de ces « jours » ?

\* \* \*

## Le cigare

Le 15 mai 1965, au restaurant Victoria, à Paris, a lieu le dîner Rrose Sélavy. Amis de Marcel Duchamp et membres de l'Association pour l'Étude du Mouvement Dada (qui organise le dîner) y assistent. Michel Sanouillet, éditeur des écrits de Duchamp et auteur de *Dada à Paris*, préside l'Association. À cette occasion, en guise de « performance » avant la lettre, est proposé *Urne*. Cette œuvre contient, dit un commentaire paru dans la revue de l'Association, les « cendres de Marcel Duchamp, tombées

sans intermédiaire de sa main à cigare », ainsi que les cendres du procès-verbal qui en atteste le contenu. On entendra sans difficulté qu'il est joué ici, d'abord, sur la mort d'un homme, fumeur, appelé Marcel Duchamp (et sur la crémation de son corps), cette urne étant, dans le domaine de l'œuvre, une « répétition » anticipée de la mort de l'auteur. Je n'hésiterai pas à voir dans le « rendez-vous » que ce ready-made prend avec ses intertextes un remarquable « horlogisme » (DDS, 49). Un poème sans titre de Mallarmé :

Toute l'âme résumée  
Quand lente nous l'expirons  
Dans plusieurs ronds de fumée  
Abolis en d'autres ronds

Atteste quelque cigare  
Brûlant savamment pour peu  
Que la cendre se sépare  
De son clair baiser de feu

y étant relayé par une prose d'Arthur Cravan intitulée « Poète et boxeur » dans laquelle on peut lire :

J'avais 17 ans et j'étais villa et je rentrais porter la nouvelle à ma moitié qui était restée à l'hôtel, dans l'espoir d'en tirer quelque chose, avec deux cons aux viandes ennuyées, une espèce de peintre et un poète [...].  
[...]

38 Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, p. 56. Du pitre artistique au magicien artistique, il n'y a qu'un pas. Dans une lettre radicale et « dysphorique » (5 novembre 1928) à Katherine Dreier, une bonne amie depuis une dizaine d'années, on lit ceci : « The more I live among artists, the more I am convinced that they are fakes [imposteurs] from the minute they get to be successful in the smallest way. This means also that all the dogs around the artist are crooks [escrocs]. [...] If you like some paintings, some painters, look at their work, but don't try to change a crook into an honest man or a fake into a fakir ». Le seul travail « euphorique » reste donc celui du regardeur. Cette lettre est partiellement publiée par Alice Goldfarb Marquis : *Marcel Duchamp. Eros, c'est la vie. A Biography*, Troy (New York), The Whitston Publishing Company, 1981, p. 231.

Je sautai dans un taxi. C'était l'heure de l'apéritif [...]. J'avais 34 ans et j'étais cigare. J'avais plié mes 2 mètres dans l'auto où mes genoux avançaient deux mondes vitrés [...],

puis, en toute coïncidence, par une phrase de Paul Valéry, entre guillemets et signée — véritable ready-made elle-même —, qui n'est rien de moins que le titre d'un petit article de Jean Roudaut publié dans le *Mercure de France* de mai 1965 : « Finir comme un cigare <sup>39</sup> » ! Ce qui est remarquable, c'est la duplicité non seulement de ces intertextes (le poème de Mallarmé devenant partie intégrante de la réponse qu'il fait à telle enquête sur *le Vers libre et les poètes* <sup>40</sup>, la phrase de Valéry coiffant un article qui, pour une grande part, est une réflexion sur l'acte d'écrire et de fumer la pipe, les phrases de Cravan, elles, cumulant les 2 et les termes relatifs à un repas <sup>41</sup>) mais aussi de l'intratexte, à la fois discours (cigare en cendres) et métadiscours (procès-verbal en cendres).

Si l'urne-cendrier est inscrite et signée Rose Sélavy — la signature étant l'inscription, voici une autre duplicité —, elle est surtout scellée (toujours Sélavy / Marcel), comme toute urne funéraire. En ce dîner, en cette fin conjuguée à la faim qu'il suppose, tout l'homme résumé en havane (*ash* / en *avance* relayé par Arthur Cravan) « est, dit Jean Roudaut, entièrement passé dans son œuvre <sup>42</sup> ».

\* \* \*

Et que dire, des années 1910 aux années 1960, de l'essai : *Médiocrité* et *Sieste éternelle* (titres de poèmes de Laforgue à partir desquels il sera fait des « illustrations »), le soigneur / manieur [/ jongleur des centres] de gravité (dans le Grand Verre), les morceaux de sucre / marbre et la suspension d'un manuel / mariage (dans tels ready-mades), « Leçons du soir et du matin » et « Mes salutations très Mistinguett » (dans tels aphorismes), *Sculpture-morte* et

39 Mallarmé, *Poésies*, p. 432. Cravan, *Œuvres*, éd. Jean-Pierre Bégot, Paris, G. Lebovici, 1987, p. 88. La citation est tirée du n° 5 (mars-avril 1915) de *Maintenant*, petite revue qu'il rédigeait et distribuait lui-même. D'où tel hic et nunc : ici / cigare et maintenant / main tenant. Dans la publicité du n° 4 (*Œuvres*, p. 75), le titre annoncé se lit « Poète et Boxeur Ou l'Âme au vingtième Siècle. Prosopoeïme ». C'est au début de 1917 que Duchamp a rencontré Cravan, qui est né la même année que lui et qui mourra dans des circonstances mystérieuses fin 1918 ou début 1919. Voir n. 41.

40 Pour le texte de cette réponse et le commentaire des éditeurs, voir *Poésies*, pp. 432-433.

41 Villa / cigare : outre l'assonance *i-a*, la rime *Sélavy / villa* / (restaurant) *Victoria*. Mais il y a plus. Arthur Cravan étant le pseudonyme de Fabian Lloyd, il n'est pas inutile de rappeler d'une part cette déclaration de Duchamp à Katharine Kuh en 1949 à propos de la graphie de Rose : « I thought it very clever to begin a word, a name, with two *r*'s, like the two *l*'s in Lloyd ». Clever : que lève R. D'autre part, la topographie urbaine étant ici le lieu d'une archéologie infratextuelle, à l'est de la rue Malar (voir n. 23), prolongée en 1832 « jusqu'au quai d'Orsay sur des terrains provenant de l'ancienne *île des Cygnes* » disparue peu avant à la suite du comblement du petit bras de la Seine, il y avait jusqu'en 1909 une importante manufacture de tabac qui « fabriquait le tiers de la consommation française » (Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique*, II, pp. 92 et 204). Cette manufacture est à *Urne* ce que cette île est à *Duchamp du signe* (du chant du cygne — voir n. 15) et cette rue à leur intertexte commun.

42 Jean Roudaut, « "Finir comme un cigare" », *Mercure de France*, n° 1219, mai 1965, p. 98. Cette limite de 1965 n'est pas aussi définitive qu'on pourrait le croire, Marcel Duchamp fumant le cigare sur l'*Affiche pour l'exposition « Éditions de et sur Marcel Duchamp »* (1967) et « Rose Sélavy (alias Marcel Duchamp) » signant un aphorisme à propos de l'artiste Yo Sermayer (1967 également). Marcel Duchamp mourra en 1968. Cette limite de 1895 n'est pas plus définitive pour Mallarmé (*l'âme / cigare / résumée*), qui mourra en 1898.

*Medallic Sculpture*, etc. ? L'intertexte, *en son nom*, est ici le sas de l'intratexte général. En son nom, cela va même, dans une signature de 1921, jusqu'à MarSélavy.

Et cette façon d'investir la vie quotidienne en la truffant des signifiants de l'œuvre — intratexte et intertexte — qui trouve ici aussi à se déployer particulièrement : Etienne Marey / Armory Show (à propos du *Nu descendant un escalier*), *Pharmacie*, *In Advance of the Broken*

*Arm*, Richard Mutt / Mardsen Hartley (à propos de *Fontaine*), Harlem (à propos de *Fresh Widow*), *Mariée* / Man Ray / Mary Reynolds / Maria Martins (à propos du Grand Verre et d'*Étant donnés*<sup>43</sup>), etc. Si le vers « philosophiquement rémunère le défaut des langues<sup>44</sup> », cette filière mallarméenne, en effet, par les tours et détours qu'elle constitue, rémunère — pile et face, artiste et regardeur, écrivain et lecteur — le défaut des régions et superficies de l'œuvre.

P. C. — Qu'est-ce qui vous intéresse en littérature ?

M. D. — Ce sont toujours les mêmes choses que j'ai aimées. Mallarmé beaucoup, parce que c'est plus simple que Rimbaud dans un sens. C'est un peu trop simple probablement pour les gens qui le comprennent bien.

Marcel Duchamp à Pierre Cabanne (1966)<sup>45</sup>

*Université du Québec à Rimouski*

43 *Étant donnés*, fait à l'insu de tous pendant vingt ans et qui ne sera dévoilé que posthumément, retournant bien sûr ses initiales en celles de la « disparition élocutoire » de l'(an)artiste « qui cède l'initiative » aux regardeurs des mots et des objets, selon la formule mixte mallarméenne (*Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 248) / duchampienne (*le Processus créatif*).

44 *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 245.

45 Pierre Cabanne, *Entretiens*, p. 201.